Pelletieri, Osvaldo (1994), Un modelo de periodización del teatro argentino. En su: *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna, pp. 13-24.

MODELO DE PERIODIZACION DEL TEATRO ARGENTINO

En las décadas del '40 y el '50, Luis Ordaz (1946) y Raúl H. Castagnino (1950) propusieron, sino las primeras, las más completas e informadas historias del teatro argentino y que reformularon en varias oportunidades. Desde esos días hasta hoy, no ha habido intentos serios de plantear una periodización sistemática, una propuesta de historia para nuestro teatro.

Es por ello que nos hemos planteado como objetivo de una primera etapa de trabajo la formulación de un modelo de análisis teóricamente fundamentado a partir del cual podamos proponer un modelo de periodización para nuestro teatro.

Pensamos la historia del teatro argentino como un proceso, en el cual lo sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares, por lo que nuestro modelo investiga el teatro desde la perspectiva del cambio y la ruptura de sistemas teatrales, pero también los describe en su continuidad, como entes de

que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (1967,133).

En consecuencia, se deben considerar las luchas por la legitimidad cultural, las relaciones con los agentes intelectuales, con las instituciones mediadoras y las tensiones del proyecto creador de los agentes con la estructura del campo intelectual que se producen en el marco de este "espacio social autónomo".

Para el estudio de cada obra dramática en particular, se trabajó con Todorov (1974;1975) y el denominado "modelo jerárquico". Este modelo, lo mismo que el modelo actancial propuesto por Greimas (1973a,263-293) fueron adaptados para la particular característica de la obra dramática y de la obra teatral, a partir de su cotejo con las reflexiones de Pavis (1983,12-17), Ubersfeld (1982,53-107) y de Toro (1987,165-180).

Para cada obra estudiada se estableció un nivel de la acción —estructura profunda— concretado en funciones, actantes y secuencias, que incluye el modelo actancial (Pavis: 1983,5) y el modelo actancial final que se comparó con el de los otros textos del corpus para observar cómo se produce el cambio textual. Este modelo es una "estructura sintáctica abstracta", integrada por seis funciones denominadas actantes. Estas se organizan en tres grupos binarios: uno de oposición (ayudante-oponente) y dos de inclusión (sujeto-objeto y destinador-destinatario). La relación fundamental es la de sujeto-objeto. El destinador es la causa que impulsa al sujeto hacia el objeto, y el destinatario el receptor de la acción. El ayudante y el oponente contribuyen u obstaculizan la acción del sujeto. Estas funciones pueden ser abstractas o antropomórficas. Este modelo puede ser aplicado a cualquier texto dramático dado que las funciones actanciales son universales, constituyen la estructura profunda, y no dependen de la intriga o estructura de superficie que es propia de cada texto (Greimas:1970,240-270;1973b,161-176).

Este modelo es de gran utilidad para el análisis, pues permite,

Aristóteles	Principio	Medio		Fin
Weiger	Comienzo propiamente dicho	Enlace	Desarrollo	Fin o mirada final

A partir de una caracterización de los actores y su relación con los actantes de las obras (actores en el sentido de entidades que articulan las situaciones de la estructura de superficie), y la categoría intermedia de roles (entre la estructura profunda y la estructura de superficie), se arma un repertorio de funciones que determinan la concreción del esquema actancial y la densidad semántica de las situaciones dramáticas, tal como las define Pavis (1983,457), como una fotografía, en un momento preciso de las relaciones de los personajes, como congelamientos del desarrollo de los acontecimientos, para describir posteriormente los cuadros estéticos obtenidos.

Se indagó el tipo de causalidad de los textos a través de las propuestas teóricas sostenidas por Todorov (1975,80-86) a partir de Tomachevsky, caracterizando dos clases de causalidad:

1) orden lógico y temporal, que a su vez divide en dos posibles realizaciones:
   a) causalidad explícita o del relato mitológico y
   b) causalidad implícita o del relato ideológico.
2) orden espacial.

Para los problemas discursivos, lo que Todorov llama modo dentro del aspecto verbal (1975,58), se consideraron las propuestas de análisis de Ubersfeld (1982), que en lo referente a la enunciación teatral propone la siguiente clasificación:

a) inmediata —o del hablante dramático básico o didascalias— que corresponde al discurso del relator y es un discurso fundamentalmente conativo y

b) mediata —o de los personajes— que corresponde al "discurso

ciones de producción de estos enunciados (el caso de que existan relaciones de dependencia entre los personajes por su conformación socio-histórica, la importancia de estas relaciones en la configuración verbal, etc.).

A partir de Austin (1982), al analizar la pragmática del diálogo teatral, tomamos también de Ubersfeld la clasificación de actos locutorios, actividad perlocutoria y fuerza ilocutoria para caracterizar diferentes poéticas: por ejemplo, en el melodrama hay abundancia de actividad perlocutoria; en el realismo —por su relación con el patrón mimético discursivo— encontramos escasa fuerza ilocutoria, etc.

En cuanto a la consideración del tiempo, se siguió nuevamente a Todorov (1975,56-65) y sus distinciones entre:

a) tiempo de la historia —fábula, tiempo narrado o tiempo del enunciado— y

b) tiempo del discurso —sujeto tema, tiempo de la narración, tiempo de la enunciación—.

Es decir, se reconoce la diferencia entre el orden de los acontecimientos y el orden de las palabras. De acuerdo con Todorov se consideran:

1. Orden (importancia de las anticipaciones, retrospecciones, prospecciones en los acontecimientos).
2. Duración, distingue cuatro casos:
   a) Pausa o suspensión del tiempo.
   b) Elipsis u omisión de todo un período.
   c) Coincidencia de ambos tiempos (el de la historia y el del discurso) que se da en la forma *escena*.
   d) Dos formas intermedias: el tiempo del discurso es más largo o más corto que el de la ficción.
3. Frecuencia, en la que se presentan tres posibilidades teóricas: relato singulativo, relato repetitivo, relato iterativo.

Completando lo que Todorov denomina "aspecto verbal", consideramos el punto de vista del drama según las siguientes pautas:

1. Análisis del hablante dramático básico o didascalias y su "entrega del mundo".
2. Punto de visión o focalización: "Por dónde pasa la obra" según el

semántico, que muestra "cómo significa" y "qué significa" el texto (Todorov:1975,33-34; Greimas:1973a; Molho:1977,21-38; Katz y Fodor:1966;1967).

Con relación al texto espectacular, se trata de historizar su relación con el texto dramático, a partir de la convicción de que cada puesta en escena resulta de una peculiar relación entre ambos. Se ha establecido la existencia de cuatro tipos de vínculos diferentes:

1. Puesta clásica: el director pone en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualiza lo que se halla implícito en él. Se concreta en la amplificación del hablante dramático básico o didascalias. Se incluyen nuevos signos que están en relación directa con los signos ya contenidos en el texto dramático. Es lo que Dufrenne (1953) denomina la "difícil docilidad del director".
2. Puesta clásica no ortodoxa: el texto clásico es tomado como guión por el director; es el caso de *Yerma* de García Lorca en la puesta de Víctor García.
3. El texto previo es sólo un guión.
4. No hay texto previo. Es el caso de las denominadas creaciones colectivas, los happening, etc.

Estimamos que para poder difinir esa relación hace falta recurrir al arsenal de datos que nos provee la historia de la puesta en escena y el análisis de la obra dramática y de la obra teatral separadamente. Es por ello que, junto al modelo de la obra dramática hemos incluido el modelo del texto espectacular u obra teatral. Ambos, al par que captan la especificidad de uno y otro texto, tienen puntos de contacto. Como el expuesto modelo de la obra dramática, el modelo de texto espectacular posee una estructura profunda o acción, una estructura superficial o intriga y un aspecto semántico. Existe una categoría teórica en la cual los modelos se diferencian, pero manteniendo una relación de correlato: al texto dramático corresponde por su dimensión lingüística, la categoría aspecto verbal; mientras que al texto espectacular, por su dimensión plurilingüística corresponde la categoría de aspecto espectacular.

Modelo de análisis del texto espectacular

Estructura profunda	Estructura superficial	Aspecto espectacular	Aspecto semántico
Funciones	Causalidad	Espesor	Cómo significa
Actantes	Actores	sígnico	
Secuencias	Situación	Tiempo	Qué significa
Modelo		Espacio	
actancial		Punto de vista	

El circuito de comunicación teatral se cierra con la recepción, por lo cual se hace necesario describir el método aplicado para su observación, en relación con el corpus de textos. La investigación argentina recién ha comenzado a adentrarse en los estudios de recepción del espectáculo. No se han realizado aún análisis orgánicos, de alcances tan vastos como los realizados en Europa (Gourdon:1982). Salvo nuestro trabajo (1990a,153-173) no tenemos conocimiento de otros que profundicen este tipo de análisis.

Para la conformación de nuestro paradigma hemos seguido los trabajos de Jauss (1970;1976;1978;1985;1986;1987), el modelo que propone Pavis (1985,233-296 y 309-316), recreados con algunos aportes de de Toro (1987,129-164).

Dicho modelo considera en primera instancia a los emisores de los textos, los autores. Estos producen una obra condicionada por el contexto espectacular o el campo intelectual u horizonte de expectativa: las "normas", las obras que la rodean, la noción de "teatro" de ese momento histórico, las obras que aparecen implicadas en el texto, los

transforman la obra dramática en obra teatral. Presentan un significado y un significante, introducen guías que permitirán al público rastrear los sentidos a través de conductos narrativos, estéticos e ideológicos.

Esta concretización directorial está determinada por el contexto espectacular y por el contexto social contemporáneo.

El texto dramático crea un referente por medio de la ficción que se identifica con el referente del contexto social real. Esto implica la vinculación del referente de la ficción con la realidad del público.

La obra teatral —texto espectacular— es concretizada por el espectador a partir del cuerpo y el discurso de los actores y de los diversos componentes de este texto espectacular.

El proceso desarrollado es el siguiente: frente a la estructura que propone el texto espectacular, el receptor lleva a cabo una actividad productiva al organizar ese artefacto. El significado provisto por la obra teatral es compartido por los espectadores que realizan múltiples concretizaciones. Estas se operan en dos etapas: la de ficcionalización del texto espectacular —surge un mundo posible o imaginario que el receptor compara con el real y a partir de esa comparación nace el sentido del texto— y la de ideologización que consiste en identificarlo con la ideología. Siempre el referente imaginario expresa una visión de mundo, una propuesta de mundo real.

En síntesis, en nuestro trabajo estamos privilegiando el hecho de que, frente a la semantización de la ficción que hace el director de textos dados a conocer en años anteriores y reestrenados hoy, el espectador proyecta su ideología, resemantizando el texto espectacular. Tenemos en cuenta que el texto es una respuesta a las preguntas que le formula su época (Jauss:1976,181).

Proponemos un modelo de periodización del teatro argentino que,

El teatro existe pero no de manera sistemática. No se constituye de forma permanente la producción de textos dramáticos y espectaculares, y como consecuencia, tampoco la existencia de un público y una crítica.

1.1 Teatro de intertexto neoclásico: se perciben tres modelos fundamentales: la alegoría, la tragedia y la comedia de costumbres.

1.2 Teatro de intertexto popular español: es la denominada prehistoria gauchesca.

1.3 Emergencia del teatro de intertexto romántico (c.1838).

2. Período del subsistema de la emancipación cultural (c.1884-1930).

Se concreta un sistema teatral, y a principios de siglo, un campo intelectual teatral. Se conforma un discurso ideológico propio, finisecular.

2.1 Microsistema de la gauchesca: comienza con *Juan Moreira* (1884-1886) y prosigue con su ciclo, hasta 1896. Persiste como sistema popular remanente durante los primeros años del siglo veinte. Es la 1ª fase del subsistema de la emancipación.

2.2 Emergencia del microsistema nativista-costumbrista: con *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón. Se torna dominante con *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, *¡Al campo!*, de Nicolás Granada y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso, todas de 1902. o dominante —el sistema teatral de Florencio Sánchez— y la popular o residual —el sistema teatral del sainete y el grotesco criollos—. Abarca el período de fines y principios de siglo hasta la década del cincuenta. Desde el treinta se convirte en remanente. Constituye la 3ª fase del subsistema de la emancipación.

2.3.1 Microsistema de Florencio Sánchez: su primera expresión es *M'hijo el dotor* (1903). Ya en 1905 se convierte en dominante con *Barranca abajo*. Implica una tensión entre una obra dramática que pretende ser moderna y un texto espectacular a cargo de la Compañía de los Podestá, que trabajaba con procedimientos y mentalidad finisecular. Se pueden incluir dentro de este microsistema los textos de Roberto J. Payró y de la primera época del teatro de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco, entre otros.

a) sainete como pura fiesta;
b) sainete tragicómico;
c) grotesco criollo.

3. Subsistema teatral moderno (1930-1985).

Abarca el estudio de la *primera modernización* (microsistema del Teatro Independiente) y la *segunda modernización* (microsistema del sesenta: realismo reflexivo y neovanguardia).

3.1 Microsistema del Teatro Independiente: primera modernización. Emerge en 1930 pero ya a fines de esa década se convierte en dominante. Implica las siguientes fases o versiones:

3.1.1. Culturización (1930-1949): se conforma por la aparición de nuevos modelos dramáticos, espectaculares y el advenimiento de una nueva ideología estética caracterizada por la destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, el culto de la originalidad, la concepción del teatro como hecho didáctico, el culto del movimiento y la polémica. Su canon incluye la poética del Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta y con la textualidad de Roberto Arlt.

3.1.2 Nacionalización (1949-1960): significa una módica resemantización de lo finisecular, impulsada por la llegada de nuevos modelos europeos y norteamericanos a nivel de texto dramático y espectacular: Miller, Brecht, y rudimentos del sistema Stanislavski. Representa la fase canónica del Teatro Independiente, en la que aparecen nuevos [illegible] (1960-1969): es la etapa de surgimiento de la segunda modernidad, caracterizada por la epigonización del Teatro Independiente, la aparición del realismo reflexivo y la neovanguardia y la sistematización de los intertextos de actuación y puesta en escena europeos y norteamericanos.

3.2 Microsistema culto (1930-1960): crece paralelamente al microsistema del Teatro Independiente un sistema culto, el comercial, que se distingue del primero —entre otras características— por el hecho de que sus integrantes eran actores profesionales. Dio a conocer una serie de autores fundamentales de los '30 a los '60: Lenormand, Pirandello, Kaiser, Miller, Williams y Dürrenmatt, entre otros.

3.3 Microsistema del sesenta: emerge en 1960 pero a mediados de esa misma década se convierte en dominante. Se concreta en tres fases:

3.3.1 De ruptura y polémica (1960-1969): designa al realismo reflexivo producido por la aparición de nuevos autores (Cossa, Somi-

gliana, Halac, Rozenmacher), directores y actores (formados en el método de Strasberg) que aportan un nuevo concepto de la puesta en escena y la actuación, y la neovanguardia (Instituto Di Tella, Gambaro, Pavlovsky, los happenings, etc.).

3.3.2 De intercambio de procedimientos (1970-1985): entre el realismo reflexivo y la neovanguardia. Representa la fase o versión canónica del microsistema, en la cual se producen los mejores textos, entre ellos *La nona* (1978), de Roberto Cossa y la aparición de autores importantes entre los que se destaca Ricardo Monti. Al comenzar los '80 vive su momento nuclear: la aparición del movimiento de Teatro Abierto.

3.3.3 Nacimiento de un nuevo microsistema teatral, cuestionador de la modernidad y epigonización de los textos dramáticos y espectaculares de aquella (1985-1990): aparición de los textos otoñales del microsistema, entre ellos *Yepeto* (1987), de Roberto Cossa y *Morgan* (1989), de Griselda Gambaro. En esta etapa nos encontramos con tres nuevos tipos de textualidad dramática y espectacular:

3.3.4 Teatro de resistencia.

3.3.5 Teatro de resemantización de lo finisecular.

3.3.6 Teatro de parodia y cuestionamiento.

EL PATIO DE LA TORCAZA: UN ANTECEDENTE RIOPLATENSE DEL TEATRO ARGENTINO DE LOS '80

El teatro argentino y el uruguayo forman un sistema teatral, el rioplatense[1]. En él, el subsistema realista es una constante y su presencia se destaca dentro del repertorio finisecular desde sus inicios: la prehistoria gauchesca, el realismo "ingenuo" del ciclo del Moreira, el